



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



CAMINOS HACIA MOSCÚ. PRESENTACIONES Y DEVENIRES FÍLMICOS DE *GUERRA Y PAZ* (TOLSTÓI)

TERESA SOROLLA ROMERO
Universitat Jaume I de Castelló

Resumen

Títulos de crédito de aspecto caligráfico, clasicistas -hollywoodienses- sobrescriben lienzos históricos en *Guerra y Paz* de King Vidor (1956) mediante suaves fundidos. La visión europea de las hazañas napoleónicas sirve de sustrato legitimador al relato que vendrá, cuyos primeros trazos son un mapa de Europa sobre el que se cierne el avance del emperador en forma de sombra negra. El comienzo de la versión de Sergey Bondarchuk (1966), en contraste, arranca desde el suelo del campo ruso para elevarse a un punto de vista aéreo -superior, divino- sobre cuyas nubes se inscribe, con tipografía contundente -soviética-, el nombre de Leon Tolstoi. No en balde, en el prólogo de la novela, el autor reivindica altivo: «yo digo sin miedo que soy un aristócrata, de nacimiento, por costumbre y por posición [...] porque no puedo creer en la elevada inteligencia, el gusto refinado y la gran honestidad del que se hurga la nariz y habla con Dios». Ese amor hacia la elegancia y el ritual inherente a la alta sociedad se representa en el inicio de la primera adaptación televisiva de la obra literaria por parte de la BBC (1972-1974), en la cual un *travelling* acompaña la milimetrada preparación de la mesa para un banquete. ¿Cómo reproducen las diferentes versiones fílmicas de *Guerra y paz* sus escenarios históricos? ¿Qué puede decir el tratamiento del espacio cinematográfico de sus arranques sobre su visión de la obra? Proponemos aquí explorar estos interrogantes para comprender el devenir de un relato cuyas últimas recuperaciones (coproducción múltiple, 2007; BBC, 2016) confirman su carácter imperecedero e inagotables relecturas.

Palabras clave: Guerra y Paz, cine histórico, series televisivas, adaptaciones cinematográficas.

GUERRA Y PAZ (WAR AND PEACE, KING VIDOR 1956)

En el prólogo de la edición de *Guerra y paz* publicada en 1983 por la Academia de Ciencias Soviética, que pretendía recuperar en lo posible la versión original perdida de 1866, Tolstói reivindica altivo y sin pudor alguno el posicionamiento social y simbólico desde el que escribe: «yo digo sin miedo que soy un aristócrata, de nacimiento, por costumbre y por posición [...] porque no puedo creer en la elevada inteligencia, el gusto refinado y la gran honestidad del que se hurga la nariz y habla con Dios». Las tres primeras de las adaptaciones que comentaremos son previas a esta versión de la novela que, argumentalmente, difiere de la versión canónica de 1873 en aspectos tan relevantes como la muerte del príncipe Andrei. Las dos siguientes, ambas series televisivas, escogen recoger el testigo de sus predecesoras reformulando la misma versión literaria e ignorando la de 1983.

Los títulos de crédito de la adaptación cinematográfica de la novela dirigida por King Vidor (1956) van encaminados, si no a hacer honor al elogio de la exquisitez y la elegancia propias de la nobleza, sí a generar expectativas de un gran relato. La magnitud de tales expectativas se corresponde con su carácter de gran producción hollywoodiense sometida al *star system*, tras la cual se hallan grandes nombres de la industria cinematográfica norteamericana —desde Dino de Laurentiis y Carlo Ponti encabezando la producción y producción ejecutiva respectivamente hasta Nino Rota tras la banda sonora, pasando por Leo Catozzo, montador de Fellini, como responsable de la escenografía o Jack Cardiff de la dirección de fotografía—. En 1956 no hay en el imaginario cinematográfico occidental una visión de la campaña napoleónica de 1812 ni del asalto a Moscú —si acaso, el contexto de las batallas franco-rusas aparece en la película *María Walewska* (Clarence Brown, 1937), pero ésta no deja ser una amable comedia romántica ambientada, además, en la Polonia de 1806—. En la memoria de los cinéfilos occidentales sólo figuran los filmes de Abel Gance, *Napoleón* (1927) y *Austerlitz* (1960), y ninguno de los dos está ambientado en la campaña de Rusia.

Cuando se estrena *Guerra y paz* de Vidor en 1956 Europa y Estados Unidos hace solo diez años que han concluido la Segunda Guerra Mundial, y las campañas napoleónicas son en este momento un episodio histórico vetusto para el interés del público. Tal vez debido en parte a esto y en parte al seguimiento de las reglas del Hollywood clásico, la versión sigue la estela de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, 1939) presentando un nuevo gran relato histórico y cinematográfico que cuenta con una base literaria

aun más potente que el *best seller* de Margaret Mitchell¹⁰⁴⁰.

En una Europa y América que se recuperan de dos guerras mundiales seguidas y festejan el *western* y el *peplum* el relato de Tolstói interesa sólo en cuanto ofrece el devenir de tres familias de la aristocracia rusa —Rostov, Bolkonski y Bezúkhov— a lo largo de varios años de conflicto militar y social, permitiendo enmarcar el relato en palacios de Moscú, bailes de San Petersburgo y magníficas casas de campo. Esto no obstante, la campaña de 1812 fue una de más dramáticas y decisivas de la historia militar de Occidente, y también de las más trascendentales para la historia del Viejo Continente¹⁰⁴¹. Para un espectador de finales de los años 50 en una sala de EEUU o de un cine de Europa occidental, las batallas de Borodino y Beresina, el incendio de Moscú y las inclemencias del invierno ruso no dejaban de ser episodios lejanos en el tiempo y en el espacio, incluso tan exóticos como podían ser las películas ambientadas en la India o el Sudán del Imperio Británico. Y sin embargo, ver la *Grande Armée* engullida en la inmensidad rusa, 400.000 franceses y aliados muertos, otros 400.000 soldados rusos y milicianos muertos también, un sinnúmero incalculable de civiles fallecidos —un millón de muertos entre junio de 1812 y febrero de 1813—¹⁰⁴², y un país arrasado ofrecía un potencial visual nada desdeñable. La película tuvo un éxito limitado en Occidente y en cambio causó furor en Rusia, que apreció mucho la representación de Audrey Hepburn como Natasha.

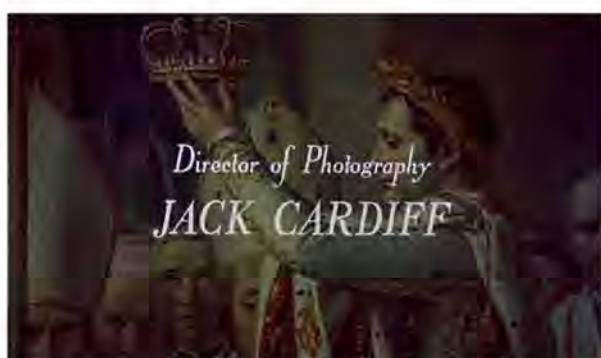
En la apertura del filme de Vidor una tipografía clasicista, más caligráfica que mecanográfica, insiste en la raíz literaria del discurso sobreescribiendo imágenes pictóricas a base de fundidos suaves que se van sucediendo. El estatuto de pintura histórica que ostentan los lienzos que el encuadre cinematográfico va recortando da cuenta de la legitimación buscada por el relato, que se aferra a la memoria visual de la Europa occidental convocando para ello referentes tan identificables como David, Gérard o Gros. Y es que, tal y como formula Jacques Aumont, «si existe un lazo entre «el» cine y «la» pintura, ese lazo sólo puede ser profundamente histórico» (1997: 11). La constante que une las piezas es la presencia en todas ellas de un Napoleón mayoritariamente enaltecido y duro, de un jefe militar que bien pasa revista a

¹⁰⁴⁰ José Antonio Pérez Bowie identifica como explicaciones a la recurrencia del cine a la adaptación literaria «razones de índole muy diversa como son la necesidad de encontrar nuevos argumentos, la garantía de éxito comercial sustentado sobre el éxito previo del texto literario, el acceso al conocimiento histórico [...] el intento de recrear mitos u obras emblemáticas [...], el prestigio artístico y cultural que puede proporcionar al filme la obra literaria» (2008: 154) etc.

¹⁰⁴¹ Karl von Clausewitz, *La campaña de 1812 en Rusia*, Inédita Editores, Barcelona, 2006. Adam Zamoyski, *1812. La trágica marcha de Napoleón sobre Moscú*, Debate, Barcelona, 2005.

¹⁰⁴² Adam Zamoyski, *1812. La trágica marcha de Napoleón sobre Moscú*, Debate, Barcelona, 2005, p. 547.

las tropas (*Batalla de Jena*, Vernet, 1836), bien da órdenes a sus subordinados, destacando a caballo entre la algarabía de batallas recién libradas o todavía extinguiéndose (*La batalla de Friedland*, Vernet, 1836; *La batalla de Austerlitz*, Gérard, 1810; *Napoleón en el campo de batalla de Eylau*, Gros, 1808). En cualquier caso, queda lejos de la imagen de héroe romántico libertador de pueblos evocada en otras obras de algunos de estos mismos autores —no en balde Napoleón hace las veces, en el filme de Vidor, de antagonista de los protagonistas rusos—. Especialmente contrario a ella es *La consagración del emperador Napoleón y la coronación de la emperatriz Josefina el 2 de Diciembre de 1804* (David, 1806-1807) en la que el ya emperador corona a su esposa en una Notre Dame imperceptible por la corta escalaridad de los planos que —como sucede también con algunos de los lienzos ubicados en campos de batalla— subrayan detalles, particularidades de cada puesta en escena. De hecho, los espacios apenas se perciben en sí mismos. Si bien el primero alude a la gravedad de la guerra, la coronación —y no la catedral en sí, irreconocible— aproxima el punto de vista a las figuras enjoadas, solemnes y ennoblecidas de Napoleón y Josefina. Aunque no hay alusión alguna a la aristocracia rusa, quedan inscritos en los primeros planos el fasto y la altivez del séquito imperial francés. El matrimonio es encuadrado desde dos planos medios diferentes: primero el de Napoleón, con la corona alzada y la mirada baja, dirigida hacia el fuera de campo, y después el de Josefina, reverenciada ante él, casi orante. La fragmentación en dos planos medios contribuye a la dramatización del episodio y lo convierte prácticamente en un plano-contraplano, resorte fundamental del lenguaje cinematográfico clásico.



La Historia que se abre, como la pintura de la que arranca, buscará ofrecer instantes esenciales representativos de un relato mayor, capturados desde el mejor punto de vista posible y cargados de valor estético y dramático, en consonancia con la lógica clásica:

«la unidad es un atributo básico de la forma fílmica; que el cine de Hollywood pretende ser «realista» tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); que el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa «invisible»; que la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y que posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 3).

El «naturalismo» al que los teóricos aluden implica, sin embargo, una querencia por la verosimilitud más que por la veracidad para con la Historia. El filme se adhiere a una construcción del pasado ya creada, a parte de la visión occidental de las guerras napoleónicas con la figura de Napoleón como reclamo. El fuera de campo que supone la superficie de los lienzos no encuadrada resulta, en el caso de los más conocidos como el de David, suturada desde la posición espectral al identificar la parte y convocar el todo. Con ello, queda velada la operación de recorte. Tal asimilación, no sólo de un determinado punto de vista respecto al pasado sino de la obra literaria que se adapta, subyace a la estructura de los títulos de crédito. Al encuadrar partes de diferentes lienzos, la enunciación del filme está fragmentando un relato estático y disponiendo en secuencia mediante el montaje cinematográfico las imágenes resultantes de esos recortes sobre el campo pictórico. La apropiación de esa reinterpretación discursiva de una historia previa viene reivindicada por la impresión de los títulos de crédito sobre las imágenes reformuladas —¿qué puede haber más sintomático de la posesión efectiva de un bien que la inscripción en él del nombre de alguien?—. Así, el *opening* reinterpreta lienzos y hace de ellos un nuevo relato como el filme en su conjunto hará con el material literario de Tolstói.

Tras el *directed by King Vidor*, partido por una bayoneta que divide en dos mitades el encuadre (a su izquierda queda un caballo con su jinete fuera de campo y a su derecha soldados alineados), un fundido a negro transiciona al inicio de la diégesis. La presentación del mundo que se ofrecerá a continuación viene de la mano de un mapa. En un ilustrativo ejemplo de la voluntad clarificatoria y orientativa del clasicismo cinematográfico, la voz *over* de un narrador extradiegético (esto es, que no forma parte del universo representado como personaje) locuta sobre un mapa de Europa por el que se extiende una sombra negra que arranca desde los Pirineos subiendo hacia Rusia:

As the 19th century began, a darkening shadow moved across the face of Europe. This shadow was propelled by the voice of one man, Napoleon Bonaparte. Only Russia and England offered impressive resistance. Over Russia, the weather was clear, the sun was shining. Napoleon was a thousand miles away and the streets of Moscow were excellent for parades.

El recurso orientativo del mapa, como antes lo hiciera la introducción de los lienzos, ancla el relato sobre una representación consensuada como verídica del territorio en que se desarrollará la narración. Si Tolstói deja caer al lector en el salón de Anna Pavlova sin contextualizar más que a través de las conversaciones y descripciones de personajes, el *meganarrador* (Gaudreault) de la *Guerra y Paz* de Vidor no sólo orienta espaciotemporalmente al espectador. Pese a la pretendida asepsia de la utilización del mapa europeo, la voz narratorial emite un juicio implícito sobre lo que cuenta. Lo que de connotativamente negativo tiene la extensión de la mancha negra por el continente —como plaga, contaminante, enfermedad— viene refrendado por la calificación de las tropas napoleónicas como “sombra oscurantista”. La frase completa, de hecho —“a darkening shadow moved across the face of Europe”— recuerda, aunque en tiempo pasado, al celeberrimo «un fantasma recorre Europa» que encabezaba el Manifiesto Comunista. Y es que, al fin y al cabo, la situación histórica no dejaba de ser la consecuencia de una (aunque distinta) revolución, así como la relevancia y el poder del emperador francés —instigador de esa «sombra» que le envuelve en un halo tenebroso, incierto, acechante—.



En cualquier caso, tanto en los títulos de crédito como del arranque del filme queda, por encima de todo, la impronta de la seguridad sobre la que éste avanzará: la imagen fácilmente identificable de Napoleón, el mapa y la voz *over* garantizan la comprensión y el anclaje del relato a un mundo habitable, conocido y que se quiere reflejo de hechos reales pasados. Y

el espacio propuesto ofrece la certidumbre y la benevolencia que implica el dibujo del mapa. Esa certidumbre, esa función de guía se lleva a cabo a cambio del reconocimiento de la mediación que implica la representación, la reinterpretación del espacio, como de la historia de Tolstói, para ponerlas a disposición del espectador de forma comprensible y que, si bien se reconoce representación, no reniega de su voluntad de fiel reflejo de una realidad histórica.

GUERRA Y PAZ (VOYNA I MIR, SERGEY BONDARCHUK, 1966)

La docilidad del filme de Vidor poco tiene que ver con el arranque de la adaptación de Guerra y Paz de Sergey Bondarchuk (1966), diametralmente opuesto a la claridad expositiva del anterior y producida al amparo del régimen soviético. Una producción rusa, basada en un relato ruso y pensada para el público ruso es un punto de partida muy distinto al del anterior, especialmente teniendo en cuenta dos hechos históricos. Primeramente, la consecuencias de la invasión napoleónica y el incendio de Moscú podían seguir tan vivas para los rusos un siglo y medio después de haber tenido lugar como para los americanos la Guerra de Sucesión y el incendio de Atlanta cuando se estrenó *Lo que el viento se llevó*. En segundo lugar y aún más importante: la Segunda Guerra Mundial concluida tan sólo veinte años antes, lejos de distanciar la guerra napoleónica, la aproximaba a los rusos actuales al recrear una campaña de invasión occidental como la que la Rusia estalinista había sufrido cruelmente por parte del III Reich durante cuatro interminables y devastadores años.

Los tañidos de solemnes campanadas resuenan sobre los rótulos de *Voyna i mir* que, en blanco sobre fondo negro, exponen los galardones recibidos por el filme en diversos festivales internacionales, entre los que se encuentra el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. El reconocimiento, nada anecdótico, revela dos circunstancias: la fidelidad a Tolstói y la potencia del cine soviético de Bondarchuk ha resultado más convincente y menos exótico que la teatral y adocenada puesta en escena de Vidor; aunque la Guerra Fría sigue intensamente viva en los arrozales de Vietnam y otros lugares del mundo, las dos potencias surgidas de la IIGM han empezado a respetarse culturalmente. Brézhnev ha iniciado la distensión y al año siguiente, 1968, tendrán lugar la Primavera de Praga y la revolución de mayo en París. Seguidamente, un círculo verde e irregular crece desde el centro del encuadre contrastando con el negro de fondo hasta ocuparlo enteramente. Un coro de voces tanto graves como agudas entonan un canto inarmónico, siniestro, mientras desde el centro del círculo expandido crecen bro-

tes tiernos que bajo el tratamiento de la imagen y la banda sonora descritos cobran un aspecto prácticamente irreal. Un fundido encadena con un *travelling* que muestra vegetación, manteniendo el viraje a verde del círculo anterior, y funde a su vez con un plano aéreo de un paisaje en que se vislumbra un río.



Progresivamente desaparecen tanto el viraje a verde como las superposiciones de imágenes y los efectos de sonido que contribuían a su enrarecimiento. Queda entonces el *travelling* recorriendo el monte y un supuesto sonido ambiente de canto de pájaros y roce de la brisa con la vegetación. El punto de vista se va elevando progresivamente hasta convertirse en un plano aéreo que, al salir del bosque, encuadra campos segados. La banda sonora introduce entonces explosiones, gritos, relinchos de caballos. Cuando éstos cesan, una voz *over* masculina —propia, como la del inicio de Vidor, de un narrador extradiegético—, recita: “Thoughts that have important consequences are always simple. All my thinking could be summed up with these words: Since corrupt people unite among themselves to constitute a force, honest people must do the same. It’s as simple as that”. Tras la cita, atribuida al autor de la novela, que insta al asociacionismo de forma genérica, entra con fuerza la banda sonora instrumental a la vez que un corte directo da lugar a un plano aéreo cuyo picado es todavía más acentuado y en el que aparece el nombre de Tolstói. El plano deja atrás una nube y el *travelling* se mueve, en lugar de hacia la izquierda, hacia atrás. Los títulos de crédito se van sucediendo a los laterales de la imagen, escritos con tipografía ancha, más bien rectilínea y contundente —algunos en blanco y otros en negro— mientras el *travelling* aleja más y más el punto de vista de la superficie terrestre atravesando nubes, y funde a negro.

Si del anterior opening el espectador puede llegar a deducir con facilidad que se corresponde con un drama de época fijado en un espacio y tiempo concretos e incluso determinar parte de los personajes históricos que influirán en el curso del relato, las primeras imágenes del filme de Bondarchuk parecen jugar a la confusión. No en balde, la escrupulosa adaptación de la obra literaria respeta tanto la densidad de los monólogos interiores y conversaciones entre personajes como el retrato minucioso y plagado de matices de la época representada.

Ciertamente, la inclusión de cañonazos, griterío y caballos en la banda sonora da pie a interpretar el campo de la imagen como campo de batalla, pero tal asunción es llevada a cabo desde la evocación de lo ausente, tal vez sucedido en el pasado o tal vez augurado, pero en cualquier caso en una temporalidad distinta de la presente. Hasta que el *main title shot* no aparece sobre la nube con el corte de plano anunciando el título de la obra de Tolstói, resulta imposible determinar con certeza la ubicación del espacio o el tiempo de la historia y, por otro lado, el tratamiento de los primeros planos con el predominio del verde, la atención a los brotes y los fundidos constantes parecen generar un simbolismo que dista de significar denotativamente además de enrarecer la imagen y oponerse a cualquier premisa realista. Ese arranque, esos segundos de onirismo desconcertante, marcan el carácter mediado, ficticio, de la representación que vendrá al romper la transparencia enunciativa con la distorsión de la imagen. De hecho, el filme no tiene reparos en experimentar con el tratamiento de la imagen en tanto recurso expresivo para significar más allá de la coherencia narrativa *mainstream*, por ejemplo con una iluminación descaradamente artificiosa, fundidos de diversas imágenes que conviven prolongadamente en campo o la repetición de un mismo instante varias veces seguidas. Estos y otros tratamientos de los parámetros fotográficos y el montaje evidencian sin tapujos aquello que el *meganarrador* pretende destacar y dan prueba de la autoconciencia del relato.

La magnificencia del punto de vista aéreo que implica siempre una mirada superior, divina, enaltece no sólo la figura de Tolstói, cuyo nombre reforzado por el ímpetu musical entra justo con el corte de plano a las nubes, sino también el lugar desde el que un narrador omnisciente ofrece las imágenes que abren el filme —pues un ojo divino no puede atribuirse a ningún personaje en concreto—. De modo similar a la anterior colorimetría verde y distorsión sonora, un picado tan pronunciado sumado al *travelling* hacia atrás y al emplazamiento aéreo de la cámara constituye una potente marca enunciativa que recuerda la presencia de un tramoyista invisible que mueve los hilos del relato y toma las decisiones discursivas. Además, si Vidor acudía para urdir su inicio a la representaciones previas, pictóricas, de una historia, aquello que Bondarchuk muestra en toda su enormidad es la vasta naturaleza rusa filmándola directamente. Elude por tanto el filtro occidental que escogía el anterior para imponer la mirada divina que, a lo largo del filme, recuperará los largos *travellings* y grandes planos generales de bosques y ríos, transitados en ocasiones por centenares de soldados rusos cuyo despliegue uniforme y numéricamente espectacular enaltece al ejército ruso.

La voz *over* que enuncia la reflexión que genéricamente enaltece el asociacionismo no

es utilizada, a diferencia de la de Vidor, para situar al espectador de una manera clara. De hecho, ni siquiera queda explícitamente referenciada la cita. Cuando los títulos de crédito terminan con el muy elevado plano aéreo que en picado muestra, a lo lejos, el campo del que arrancó el primero de los planos, la imagen funde a negro y, escrito en tipografía rectilínea y blanca aparece el rótulo que reza “San Petesburgo 1805”, mientras una suerte de campanadas cristalinamente ligeras acompañan al tránsito hasta el salón de Anna Pavlova. El *opening* del filme supone, en conjunto, un recorrido desde lo ínfimo de las partículas vegetales nacientes hasta lo ingente de la elevación que atraviesa las nubes, del mismo modo que la novela (y con ella su exhaustiva adaptación) arranca de las conversaciones de salón más corrientes entre la alta aristocracia rusa para abarcar posteriormente episodios de un conflicto histórico de enorme envergadura, dando voz a uno de los que Hegel calificó de *sujetos cosmohistóricos*: aquellos de los que se servía el *Espíritu de la Razón* para guiar la Historia hacia un progreso ininterrumpido.

GUERRA Y PAZ (WAR & PEACE, BBC, 1972-1974)



La cabecera de la primera adaptación de la novela por parte de la BBC (1972-1974) en formato de serie televisiva contrasta con las dos aperturas previas. El encuadre transita el escudo de Rúsia, dorado sobre fondo rojo, acompañado de música instrumental extradiegética. Un *zoom out* retira el punto de vista desde la cruz que culmina la corona y funde con la cabeza izquierda del águila bicéfala, coronada también, desplazando el encuadre hacia la derecha (como en un *travelling*) para fundir rápidamente con la cabeza derecha y, seguidamente, encuadrarlas a ambas junto con la corona imperial superior y llevar a cabo un corto *zoom out* antes de atender la parte inferior del escudo con el orbe y el cetro. Por corte directo el punto de vista se centra en el escudo de Moscú contenido en el pecho del águila bicéfala. Un último *zoom out* aleja el punto de vista hasta abarcar el escudo entero y el *main title shot* aparece por fundido en la parte inferior, seguido de la autoría de la novela y la adaptación en los correspondientes extremos superiores izquierdo y derecho. Prácticamente, el opening consiste en la

aparición del *main title shot* sobre el escudo de fondo.

Del mismo modo que el montaje en la secuencia es escueto, el campo cinematográfico de esta versión televisiva adquiere carácter teatral. La planificación y el montaje parece subordinarse a la fidelidad al texto novelado. Tratar de sintetizar la escalaridad de los planos y los movimientos de cámara predominantes en relación a una producción tan extensa supone un riesgo por lo que de inevitable generalización conlleva. Asumiéndolo, defenderemos que el rigor respecto al texto original se traduce aquí en una planificación discreta que rehúye prácticamente cualquier marca enunciativa llamativa. La cámara se pone al servicio del seguimiento atento de los diálogos haciendo uso de los planos de situación y el plano-contraplano enmarcados por encuadres cuya finalidad principal es albergar al elenco actoral y reencuadrarlos, con panorámicas y ligeros *travellings* o grúas, resaltando el abundante peso dramático que recae sobre ellos. A excepción de las escenas de batalla, el ritmo es más bien pausado, y la estética resultante impregna de teatralidad la base televisiva de la producción. Como en el filme soviético, el peso literario de la conversación persiste pero, a diferencia de aquél, el tránsito de la cámara por el profilmico y la composición de la imagen carecen de autonomía en tanto recursos expresivos y se someten a lo literario.

GUERRA Y PAZ (WAR AND PEACE, COPRODUCCIÓN MÚLTIPLE, 2007)

De impronta más televisiva resulta el *opening* de la coproducción múltiple de 2007. Pese pertenecer ya a una época considerada dorada para la ficción televisiva (aunque tamaño extrapolación suele llevarse a cabo pensando en las cadenas de televisión privadas norteamericanas, y más concretamente en la HBO)¹⁰⁴³ su *opening* reproduce clichés propios de las ficciones de la pequeña pantalla de décadas previas. A lo largo de los 2.30 minutos que componen la secuencia de apertura, los actantes con sus correspondientes nombres aparecen (como lanzados desde la cuarta pared tras la que se halla el espectador) en planos sustraídos de la diégesis de diferentes episodios, bajo el efecto de una textura de líneas paralelas móviles que aclara u oscurece el plano. Una transición en forma de velo carmesí se desliza *main title shot* abajo y cae desnudando tras de sí el título de la serie y la acreditación de Tolstói.

¹⁰⁴³ En *Complex tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015), Jason Mittell estudia el cambio de la poética televisiva norteamericana en las series dramáticas de ficción hacia una creciente complejidad de las mismas que, junto con otras características, las aproxima a la estética de lo cinematográfico.



Entre los planos que componen el opening se identifican algunos de los episodios nucleares de la novela, presentes también en la mayoría del resto de adaptaciones cinematográficas o televisivas como, por ejemplo, el baile que comparten Andrei Bolkonsky y Natasha Rostova, la explosión que malhiere al príncipe Bolkonsky en batalla, el rescate de Pierre Bezukhov de la niña perdida entre llamas y escombros, la presencia en escena de Napoleón o la rendición de Natasha a la seducción de Anatole Kuragin (representada esta última sobre el fondo del incendio de Moscú en una doble alusión al ardor del encuentro y sus destructivas consecuencias a largo plazo). A diferencia de las imágenes sobre las que se inscribe el *main title shot* en la última adaptación televisiva de la novela, en la coproducción de 2007 predominan como imágenes anfitrionas de los títulos de crédito aquello que Roland Barthes en *Introducción al Análisis estructural de los relatos* denomina *núcleos*: «conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito» (1972: 22). Los núcleos —en contraste con las *catálisis*, como veremos más adelante— hacen avanzar el relato y en términos argumentales resultan irreducibles, puesto que «no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia» (1972: 21).



La sucesión de momentos nucleares que contienen carga bien sentimental, bien bélica, viene marcada por el ritmo acompasado con la épica banda sonora, a la cual se subordina la cadencia del montaje de los planos. Éstos privilegian la presentación de Natasha Rostova y el príncipe Bolkonsky separando su protagonismo mediante la transición del manto granate. Jus-

to antes de que éste se deslice para dar paso a una nueva imagen, los asistentes a un baile se abren en dos filas reverenciando una presencia en fuera de campo que, presumiblemente, coincide con la posición de la cámara, como recibiendo al sujeto de la enunciación, cuya presencia se intuye tras el picado desde el que se observa el salón de baile repleto de invitados que miran hacia la cámara y se inclinan ante ella. La transición da paso a la acreditación de Alexander Beyer (Pierre Bezukhov) y el resto de personajes centrales entre los que se encuentran los condes Rostov, Nikolai o Maria Bolkonskaia.

Posteriormente, el baile y el campo de batalla hilvanan instantes diegéticos protagonizados por los actantes presentados al inicio del *opening* que apelan a la emoción (abrazos, besos, miradas intensas, gestos desesperados, llantos, etc.). Su encadenamiento vertebrado una voluntad sintetizadora que promete y anticipa mediante una serialidad anclada en el componente melodramático, agravado y determinado por la guerra. De hecho, si al comienzo destaca la introducción de los actantes así como los primeros encuentros —saludos, entradas, enlaces—, la insistencia en las tropas francesas y la aparición de Napoleón intensifica la tensión de escenas más sombrías (espejos rotos, reflexiones nocturnas, lamentos) como anticipando la complicación de la historia.



La duración notablemente larga del *opening*, su composición con material propio del metraje final de la serie y su vocación de presentación y síntesis del contenido lo aproximan al *tráiler* o el *teaser*, ambas partículas promocionales que suelen emitirse tiempo antes del estreno de la obra en cuestión con el fin de generar expectativas, adquirir notoriedad y conseguir buen *share* en televisión o rentable resultado en taquilla llegado el momento del estreno. La coreografía de lo aristocrático, social, sentimental y erótico de la danza con lo sucio, descontrolado, brutal y mortífero de la guerra impregna la visión de esta adaptación de la obra de Tolstói, marcada, sobre todo, por el carácter televisivo que comentábamos más

arriba que explota, por así decirlo, la historia romántica entre Andréi y Natasha, iniciada previamente y de forma diferente a como sucede en la novela.

Como otras versiones, el episodio piloto arranca con una voz que acompaña las primeras imágenes situando al espectador. Sin embargo, en este caso se trata de una voz *off* y no *over* (es decir, pertenece a un personaje de la diégesis que en ese momento está fuera de campo, a diferencia de otras versiones en que la voz se corresponde con una figura abstracta narrativa por boca de la cual se manifiesta el *meganarrador*) y, además, pertenece a una mujer.

WAR AND PEACE (BBC, 2016)

La adaptación más reciente de la novela —*War and Peace* (BBC, 2016)— no cuenta con una secuencia autónoma de títulos de crédito sino que los rotula sobre los primeros planos diegéticos. De este modo, el *main title shot* se sobrepone en cada inicio de episodio sobre un plano diferente, acompañado o no de banda sonora extradiegética dependiendo del capítulo. Esto no obstante, todos los comienzos de episodio comparten gestos que les nivelan constituyendo un conjunto coherente, tanto entre ellos como en relación al resto de episodios.

A grandes rasgos, los arranques se componen de un gran plano general, exterior, sobre el que funden los primeros rótulos en mayúsculas rectilíneas y blancas (ya se trate de una fecha y breve explicación, como en el piloto, o directamente de los nombres de los actores, como en el resto). Un movimiento de cámara lento y suave —*travellings*, panorámicas y algún *zoom out*— abre o redirige ese mismo plano de modo que entran en campo elementos que le dotan de un significado adicional que en principio no poseía e introducen o sitúan la narración. Sobre la versión del primer plano, resultado del movimiento de cámara (sin corte alguno de montaje ni otros recursos como fundidos), aparece el *main title shot*, cuya tipografía y colorimetría son muy similares a las de la adaptación previa de la BBC. Bajo el título aparece el logotipo de la cadena, que no aparecía en la anterior versión y que deja constancia del valor de producción que supone la serie para la cadena de televisión. Además, lo cinematográfico de la adaptación queda patente en la acreditación de los guionistas, productores y directores de los episodios, máxime cuando en televisión la figura del *creador* o la del *showrunner* son las que ejercen de productores ejecutivos abarcando también decisiones propias de los anteriores:

En televisión, un *showrunner* sería el equivalente del director o del

productor en una película, la autoridad máxima y el enlace entre la producción y el canal de televisión. [...] no son solo productores, son un curioso híbrido entre creadores con olfato de espectáculo y duros e inflexibles gerentes de operaciones, contratan y despiden guionistas y miembros del equipo, desarrollan tramas, escriben guiones, eligen actores, idean los presupuestos y corren con la intermediación entre los jefes del estudio y del canal de televisión (Gómez-Tarín y Marzal, 2015: 380).



Un vasto y majestuoso paisaje neblinoso coronado al fondo por montañas austríacas compone el primero de los planos del episodio piloto. Sobre este gran plano general, por fundido, aparece un rótulo con la fecha de 1805. Debajo, entra por fundido otro rótulo informativo: «The french army under Napoleon has invaded Austria. As Napoleon marches east, Russia joins forces with Austria against him engaging in a war that will change Russian lives forever». Al desaparecer la letra, la niebla se disipa progresivamente mientras -también por fundido- acuden al centro del encuadre los nombres de los tres actores principales. En las colinas cuya visibilidad ocultaba la niebla se observa un campamento militar. Discreta y suavemente, el tamaño de la tipografía rectilínea aumenta, así como el *tracking* que separa los caracteres. La banda sonora se corresponde con el ambiente diegético hasta que, por fundido, entra el *main title shot*, centrado y ocupando gran parte del encuadre junto con el logotipo de la BBC. Coincidiendo con la aparición del título, entra música extradiegética que aúna coros de voces masculinas de tesituras diferentes con acompañamiento musical de cuerda tanto percutida como frotada. La cámara se retira (presumiblemente mediante un movimiento de grúa), el punto de vista desciende ligeramente y entra por la parte inferior del encuadre la figura de espaldas de Napoleón. Si bien el rostro del emperador no llega a mostrarse en este plano, la rima con el inicio del sexto capítulo que veremos más adelante así como el sentido de la intro-

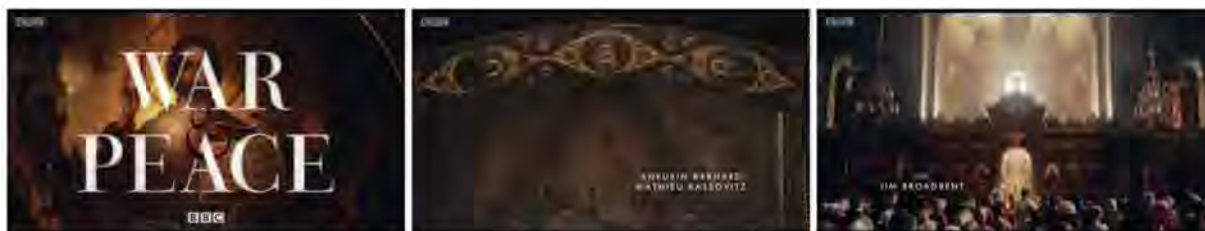
ducción redactada permite identificarlo como tal. Tomando como referencia para el tamaño del plano el militar a caballo, éste termina siendo un plano general más cerrado que el inicial. La angulación se convierte en un ligero contrapicado que magnifica al personaje al situar el punto de vista considerablemente por debajo de su supuesto eje de mirada. De este modo, lo sublime del primer paisaje montañoso queda empequeñecido, bajo el aparente dominio de la silueta humana engrandecida por su situación en primer término y por el cambio de angulación. La escenografía militar y la presencia de Napoleón, aunque representadas de formas distintas, conectan la adaptación tanto con la versión de Vidor como con los *travelling* soviéticos que cruzaban campo y cielo en el filme de Bondarchuk, si bien la obra más reciente carece del onirismo y la grandilocuencia de la anterior. También el primer plano de la adaptación televisiva de 2007 recurría a mostrar un cielo plagado de bandadas de pájaros y descendía mediante una panorámica hasta mostrar el avance de las tropas francesas. Se privilegia una vez más, así, la contextualización histórica del relato arrancando de la breve explicación de las guerras napoleónicas en 1805 y destacando la importancia del componente militar en el devenir del relato que vendrá (en este caso, además, literalmente, puesto que se subraya en el rótulo inicial que la guerra “cambiará las vidas rusas para siempre”).

El primer episodio, una de cuyas funciones discursivas esenciales es marcar las líneas argumentales haciendo uso de los recursos expresivos y narrativos que serán desarrollados a lo largo del resto de episodios, establece una posición enunciativa respecto a *qué* se cuenta según *cómo* se cuenta. Puesto que todas las obras a las que nos aproximamos aquí parten del mismo texto, la selección del contenido representado y su disposición en imágenes permite establecer una comparativa entre las diversas apropiaciones y reconversiones del mismo. En el caso del primer episodio de esta adaptación, sus primeras escenas son, como los primeros planos descritos más arriba, el resultado de una planificación basada en un montaje interno en virtud del cual se reorganizan constantemente los elementos del interior del encuadre, así como en movimientos de cámara que esperan, reciben, acompañan y rodean a los personajes en sus desplazamientos por el profilmico, rehuyendo los cambios de plano por corte directo. Así sucede en la primera escena larga del episodio en que Pierre llega al salón de Anna Pavlova y algunos de los que serán personajes principales —Pierre, Andrei, el príncipe Kuragin y sus hijos Anatole y Helène, etc.— y secundarios importantes van entrando en escena como coreografiados, enlazados por los largos, fluidos, sinuosos y paradójicamente discretos movimientos de cámara. La economía narrativa del relato privilegia detalles de las conversaciones de

los asistentes a la reunión aristocrática que permiten atribuirles rasgos característicos desde el principio e intensificar sus particularidades, a costa de aligerar la densidad al relato de Tolstói y salpicarlo de matices irónicos que contribuyen a la autoconciencia de la adaptación.

Tal autoconciencia de la adaptación precisamente se observa en la autonomía de los movimientos de cámara que dirigen la mirada y la atención espectral anticipando los movimientos de los personajes. El paseo de la cámara en tanto conductora de la acción por el salón de Anna Pavlova esperando a Pierre, escuchando la conversación de aquélla con el príncipe Kuragin y de éste con Anna Mikháilnova y Borís, acercándose a Anatole y Helène y recibiendo a Andréi demuestra la huella de la mirada cinematográfica sobre la base literaria. Con ello se establece una diferencia radical respecto al abordaje de la novela en la adaptación de la BBC de 1972, en la que —debido o no a avatares de la producción— la cámara en tanto dispositivo de mostración quedaba subordinada a los diálogos (mucho más rigurosos para con el texto original) y no exploraba de forma autónoma el campo cinematográfico.

Más allá de la coherencia entre los planos que albergan los títulos de crédito y el *main title shot* y la continuación del discurso cinematográfico, temáticamente, los arranques de los seis capítulos son susceptibles de ser considerados como rimas entre ellos. Al desglosar el resto veremos cómo el primero enlaza con el sexto, el segundo con el tercero y el cuarto con el quinto.



El segundo de los episodios —pasado el *previously* que resume el episodio anterior mediante el montaje de sus momentos más significativos— ve inscrito su *main title shot* sobre la imagen de un Cristo rodeado de ángeles sobre fondo dorado. El movimiento de cámara que dirige la imagen hacia el margen inferior del encuadre (una panorámica descendiente combinada con un ligero *travelling* hacia atrás) descubre que se trata de la cúpula del crucero una iglesia. La inmersión en la arquitectura se completa con el cambio de angulación y escalaridad del plano que, tras haberse descubierto previamente como *nadir* y haber descendido recorriendo en contrapicado el ábside, termina en un plano general de la parte de la iglesia en que

se congregan los asistentes a la boda de Pierre y Helène Kuragina.

Lo grandilocuente, ostentoso y sacralizado de la introducción del segundo capítulo contrasta profundamente con el arranque del tercero, cuya situación argumental está directamente relacionada con el anterior. Si aquél ponía en escena la ceremonia matrimonial de Pierre y Helene, el siguiente sitúa la acción en el duelo entre Pierre y Dolokhov. El primero ha retado al segundo, amante de su mujer, tras sentirse humillado en un banquete. El dorado de la escena anterior, la multitud, lo deslumbrante de la decoración y la arquitectura se contraponen a la imagen borrosa de una única silueta negra que destaca sobre la blanquísima nieve y el gris de los troncos medio desnudos del bosque del fondo que parecen partir el encuadre en dos.



El rostro confiado, inocente, del Pierre del anterior episodio ha devenido en una expresión paralizada de desconcierto. Su flamante traje de bodas, blanco y dorado, ha sido sustituido por el abrigo negro y largo hasta los pies que acentúa lo que de presagio fúnebre conlleva el duelo. La aproximación a Pierre desde un suave *travelling* hacia delante carece de trucos visuales similares al del *nadir* inesperado de la cúpula de la iglesia y el acompañamiento de la banda sonora, sin coros de voces y de diferente (y más dramática) melodía, queda prácticamente al mismo nivel que el sonido ambiente del viento y la nieve. La crudeza del conjunto acentúa la tensión previa al duelo y el rostro de Pierre, encuadrado desde un ligero contrapiqué, resulta en cierta medida dignificado por lo romántico de la imagen.



El inicio del cuarto y el quinto episodio aluden al romance entre Natasha Rostova y el príncipe Andréi Bolkonsky y, defendemos, se aproximan más concretamente al punto de vista

de la muchacha. Música extradiegética de piano, suave, acompaña un plano de un cielo nocturno, estrellado, en cuya negrura destaca un cometa estático situado ligeramente por encima del centro del encuadre. La imagen puede aludir al Gran cometa de 1811, puesto que en la novela se describe su observación por parte de Pierre. Sobre el plano fijo se inscribe el título de la serie, y seguidamente una única panorámica desciende hasta enmarcar un palacio nevado. Antes de cortar el plano, llega a escucharse la *voz off* de Natasha, inquieta, que pregunta: “why doesn’t he come?”. La pregunta queda lanzada sobre el palacio de los Rostov sumergido en la oscuridad nocturna. Por corte directo accedemos al dormitorio de la condesa Rostova, asaltada por Natasha, que busca en su madre respuesta al por qué de la tardanza del príncipe Andréi en pedir su mano.



El eco soñador de la melodía delicada resalta las connotaciones comúnmente asociadas al paso fugaz de un fulgor estelar, relacionadas con un fuerte anhelo por cuya satisfacción se ruega. La inmensidad y la lejanía del firmamento oscuro, lo esperanzador de la posibilidad de ver cumplido un deseo y el silencio de la noche que acoge las confidencias y los desvelos dulces y desesperados de Natasha son contestados por el diurno, doméstico y desolador inicio del quinto episodio. Natasha, sentada frente a una ventana cabizbaja, inmóvil, pensativa, sufre las consecuencias de haber rechazado a Andréi deslumbrada por Anatole Kuragin, con quien pretendió, sin éxito, huir. Si el anterior arranque abarcaba lo universal del firmamento y evocaba una ilusión, en el presente la cámara observa silente a la joven, desde la distancia respetuosa del marco de una puerta, retirándose lentamente y dejándola atrás con su soledad y desconsuelo. Así, las formulaciones que ella misma profería en el anterior episodio acerca del amor verdadero, lo inconmensurable de esa concepción ideal, casi impersonal, contenida en ese lugar común que es la creencia en el poder de las estrellas fugaces para conceder deseos, dialogan con la cercanía del drama particular, personalizado en ella, de sobrellevar el fracaso y el remordimiento en la cotidianidad diaria.



El sexto de los episodios establece una rima no solo con el inicio del piloto sino que composiciones muy similares se reproducen a lo largo de otros episodios, como el segundo. Aquello que establece una correspondencia entre el paisaje del primer plano y el del piloto no es la composición del horizonte en sí mismo sino la entrada en campo de Napoleón tras un travelling que le rodea y encuadra, primero de escorzo y luego de frente, haciendo variar la escala del plano. La mostración del rostro del emperador confirma que la silueta sobre el caballo del primer episodio era también él. El discurso del emperador, que promete en balde magnanimidad e incluso justicia para con la ciudad de Moscú, concluye la llegada de las tropas francesas a la capital con la rima establecida con el primer episodio.

A excepción de este último episodio (y tal vez del segundo), en que el momento retratado tendrá importantes consecuencias para el desarrollo de la historia, la adaptación de la BBC se detiene en las imágenes de sus inicios en instantes no nucleares, sino más bien *catalíticos*. La *catálisis*, según Barthes, complementando al *núcleo* visto anteriormente, «acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista: [...] dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido» (1972: 21). La suspensión del relato en imágenes que significan abriéndose progresivamente, desde la retórica del lenguaje cinematográfico más que desde el argumento en sí, dan muestra de la huella de la adaptación sobre el material literario, de la incesante capacidad del cine y la televisión de apropiarse y reconvertir obras previas, capacidad de la que, en especial, alardea desde un respeto desvergonzado esta última visión de la inagotable *Guerra y paz* de Tolstói.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J.: *El Ojo interminable : cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997.
- BARTHES, R. *Análisis estructural del relato*. México, Premiá, 1972
- BORDWELL, D., STAIGER, J., & THOMPSON, K. *El Cine clásico de Hollywood : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. México, Paidós, 1997
- GAUDREAULT, A., & JOST, F. *El Relato cinematográfico : cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., MARZAL FELICI, J. J., & ARANZUBIA COB, A. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales : herramientas para el análisis fílmico*. Madrid, Cátedra, 2015.
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV : the poetics of contemporary television storytelling*. New York : New York University Press.
- PÉREZ BOWIE, J. A. *Leer el cine : la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- VON CLAUSEWITZ, K. *La campaña de 1812 en Rusia*, Inédita Editores, Barcelona, 2006.
- ZAMOYSKI, A. *1812. La trágica marcha de Napoleón sobre Moscú*, Debate, Barcelona, 2005.